

EL CINE CAMBIA LA HISTORIA: LA ESCLAVITUD

Alberto Prieto

Universitat Autònoma de Barcelona

La costa de Senegal, es, en nuestros días, uno de los puntos elegidos por los cayucos para trasladar hacia el continente europeo a los hombres y mujeres del África Central que, *libremente*, venden su fuerza de trabajo en unas condiciones inferiores a las acordadas en las habituales legislaciones laborales de los países donde desembarcan.

En la actualidad no son transformados en esclavos, sino que son ellos mismos los que ofrecen «libremente» su fuerza de trabajo en unas infames condiciones de trabajo por lo que a estos inmigrantes clandestinos se les denomina «los esclavos del siglo XXI»¹.

En la actualidad, no existe un sistema esclavista pero sí adquiere una mayor dimensión el llamado trabajo precario por lo que si se quiere llamar la atención sobre ese hecho, puede ser útil, para nosotros y, también para ellos, recordar las diversas formas de explotación existentes en el pasado y, dentro de ellas, es indudable que la más cruel fue aquella que convirtió al hombre en una mercancía: la esclavitud².

El final de la esclavitud se quiere explicar, exclusivamente, por el incremento de las voces abolicionistas y no porque las condiciones para el mantenimiento del sistema habían variado ³, por lo que, en aquellos momentos, el maquinismo y el trabajo asalariado comenzó a ser más rentable.

Aunque la esclavitud no fue abolida hasta la época contemporánea, sin embargo, hay dos momentos históricos en los que su uso fue más masivo: la Antigüedad grecorromana y los siglos XVIII y XIX.

Su mayor o menor vigencia dependió del precio de los esclavos, de la existencia de un tipo de trabajo apropiado para esa mano de obra y, por supuesto, de un mercado dónde vender la producción. Si se cumplían todos esos requisitos, es indudable que la esclavitud ocupó una importante parcela dentro del proceso del trabajo antiguo y moderno⁴ por lo que ha sido denominada como el invento tecnológico más importante de la Antigüedad⁵. A la pregunta ¿de qué vivían los griegos y romanos? la respuesta es clara: de la agricultura, artesanía y del comercio y no del arte, la ciencia y la política⁶ y, además, la principal mano de obra destinada a esos trabajos fue esclava.

Hace diez años escribí⁷ que en el tratamiento dado por el cine, en general, a la esclavitud no se resaltaba la rentabilidad del sistema sino que, en todo caso, se mostraban los abusos cometidos contra los esclavos o bien, solo se transmitía la idea humanista de que no era justo que un hombre convirtiera a otro en esclavo y no se profundizaba en la pregunta ¿por qué unos hombres esclavizaban a otros?. Además, añadía que, en el cine, era diferente, el tipo de trabajo ejercido por los esclavos de la Antigüedad con respecto a los del Nuevo Mundo.

El esclavo de la época moderna suele aparecer trabajando en la producción directa, mientras que en el caso de los esclavos de la Antigüedad clásica, su presencia en labores productivas no suele ser lo habitual⁸ con lo que el mundo del trabajo y, sobre todo, los trabajadores son los grandes ausentes de la pantalla. Se podría decir parafraseando a Monterde que el trabajo del esclavo antiguo en las diversas ramas de la producción fue «la imagen negada»⁹.

La desaparición de los esclavos de la producción y su masiva presencia en otras actividades, no precisamente productivas, como sería el servicio doméstico o en espectáculos, como el habitual de gladiadores, alimenta la repulsa al sistema. Pero no sólo eso, sino que la esclavitud se presenta como algo absurdo o irracional¹⁰, con lo que si el espectador al igual que Alicia cruza el espejo entrará en el País de las Maravillas, su propio mundo, sobre el cual no cabe ninguna crítica porque el trabajador vende «libremente» su fuerza de trabajo.

Ese es el verdadero objetivo de esa visión, que no sólo la ha creado el cine, con el objetivo central de que el estudio de la esclavitud no sirva para el presente. Es decir que la observación de las explotaciones del pasado no sea una experiencia que ayude a los hombres del presente a liberarse de las suyas propias. Precisamente con esas visiones lineales, se produce una especie de castración¹¹, ya que al pensar que toda explotación es esclavitud, los trabajadores actuales llegan a la convicción de que son tan esclavos en el presente como lo fueron los esclavos en el pasado.

Tras este preámbulo, tengo que manifestar que la visión cinematográfica de la esclavitud no se corresponde con la que conocemos por la Historia, sino que responde a tópicos diversos, nada inocentes, como lo evidencia el título de la primera presencia de la esclavitud antigua en la pantalla: *Néron essayant des poisson sur un esclave* (1896).

El cine ha simplificado las desigualdades sociales existentes en el pasado usando el término esclavo de una forma generalizada, sin tener en cuenta que el vocabulario empleado por los escritores antiguos señalaba diversas formas de dependencias que oscilaban entre la esclavitud y la libertad¹².

En las películas sobre Egipto se puede observar que, aunque se usa el término esclavos, en el fondo se trataba de la obligación de realizar diversos trabajos obligatorios para el Estado por parte de un pueblo sometido (los hebreos), de la población local o de un sólo individuo respecto a otro.

Un ejemplo del primer caso lo supone *Los 10 mandamientos* (1926,1956) de Cecil B. DeMille, del segundo lo encontramos en *Tierra de faraones* (1955) de Howard Haks y del tercero en *Faraón* (1966) de Jerzy Kawalerowicz, en donde aparece un «esclavo» al que su amo le había prometido la libertad si construía una acequia.

Todas esas situaciones son diferentes de las propiamente esclavistas, circunstancias corroboradas por el mismo vocabulario egipcio donde no se registra concretamente el vocablo esclavo sino otros términos que testimonian las diversas formas de dependencia existentes en el país del Nilo¹³.

La influencia de la Biblia se percibe, también, en otros escenarios del Cercano Oriente cuyo ejemplo más significativo podría ser el de *Sodoma y Gomorra* (1962) de Robert Aldrich, en la que, gracias al trabajo de sus esclavos, la reina de Sodoma poseía grandes riquezas y, a la inversa, el hebreo Lot diría que poseer esclavos era un pecado por lo que su pueblo rechazaba la esclavitud e, incluso, él mismo se casaría con una esclava sodomita a la que concedió la libertad¹⁴. No hace falta subrayar que esa referencia sobre la esclavitud no aparece en los capítulos del *Génesis* que mencionan la actividad de Lot en Sodoma (*Génesis*, 13-15 y 18-20).

Las principales películas sobre Babilonia están relacionadas, de una forma discutible, con la legendaria reina Semíramis -*Semíramis, esclava y reina* (1954)-, de Carlo Ludovico Bragaglia y *Duelo de reyes* (1962), de Primo Zeglio, en las que se quería destacar cómo tras un pasado servil llegaría a convertirse en reina de Babilonia.

En *El sacrificio de las esclavas* (1963) de Siro Marcellini, el rey caldeo de Babilonia, Baltasar potencia el sacrificio de doncellas a la diosa Astarté con lo que provoca la intervención del rey medoperso Ciro que conquista Babilonia de una forma diferente a la inmortalizada por Griffith en *Intolerancia* (1916)¹⁵

En *El hijo pródigo* (1955) de Richard Torpe el guión se aleja de la parábola evangélica y describe las aventuras del hebreo Micab en Damasco, quién, tras ser convertido en esclavo, lidera una revuelta contra el clero de Baal e Istar.

De la mitología griega se podría destacar *Hércules y la reina de Lidia* (1959) de Pietro Francisci en la que se relata la dependencia temporal (sexual) que sufrió ese héroe por parte de la reina de Lidia. Este caso corresponde a una de las leyendas del héroe griego Heracles al que la pantalla siempre se le nombra según su grafía latina. Como compensación por haberse enfrentado al dios Apolo, Heracles hubo de aceptar ser vendido como esclavo por tres años a Ónfale, reina de Lidia, aunque en la película no se sigue al pie de la letra los datos legendarios¹⁶.

En la *Iliada* y la *Odisea* las palabras griegas sobre los dependientes son diversas¹⁷, aunque en las películas, basadas en ambas obras, todas son homologadas a una sola: la esclavitud¹⁸, con lo que se dificulta la comprensión de los complejos procesos que llevaron a la aparición del esclavo-mercancía (*doulos*) dentro de unas importantes transformaciones económicas y sociales que condujeron a la aparición de la *polis*.

En suma, no es correcto denominar como esclavos a todos los dependientes que aparecen en las obras homéricas llevadas a la pantalla y, menos aún, que en *Troya* (2004), de G. Pettersen¹⁹ se cambie la filiación de una supuesta esclava, Briseida, haciéndola prima de Héctor y Paris para justificar su *affaire* con Aquiles. Además, para rematar ese disparatado guión, se la hace responsable del retraso en la toma de Troya, ya que el propio Agamenón le dice que casi pierde esa guerra debido a su estúpido romance con Aquiles y, muy poco después, de una forma ajena a toda la mitología griega la propia Briseida mata al rey micénico.

En *Las Troyanas* (1971) de Michael Cacoyannis, al igual que en la tragedia de Eurípides, a las prisioneras de guerra se las denominan esclavas, pero en ese caso, aunque la obra transcurría en un periodo anterior, la terminología se adecuaba a la época en que se escribió y al público al que iba destinada, ya que se mostraba al público las trágicas consecuencias, para la población civil, de las guerras del pasado y, sobre todo, las del propio presente. Conviene recordar que la tragedia se escribió en plena guerra del Peloponeso, año 415 a.c20 y la película, basada en dicha obra, la rodó su exilado director en plena dictadura de los coroneles en Grecia.

En otras películas, basadas también en la Grecia antigua, la palabra esclavitud se aplica de forma metafórica, como en *El león de Esparta* (1961) de Rudolph Maté en la que una voz en *off* dice que el ejército persa estaba compuesto por esclavos, o en *300* (2007) de Zack Snyder en la que el rey Leónidas le dice a un emisario persa que no se enfrentan a esclavos sino a hombres libres.

Hay que destacar que la palabra esclavo se empleaba para descalificar a las tropas persas y la libertad griega era esgrimida como emblema de Grecia reconvertida en todo el Occidente.

En *Alejandro el Grande* (1956) los prisioneros de guerra milesios son transformados en esclavos y entre el botín se encontraría Barsine, reciente viuda del general persa Mennón, que es la principal esclava que aparece en la película. Para maquillar sus posteriores relaciones con el rey macedonio se explican debido a que era un botín del vencedor. Tras esa serie de reajustes, el personaje de Barsine no se parecería demasiado al que describen las fuentes antiguas²¹.

En las películas sobre la historia romana la presencia de esclavos es mas frecuente pero en lugar de aparecer vinculados al mundo del trabajo, se les suele relacionar con el servicio doméstico, actividades lúdicas o con el oficio de gladiador.

En algunos casos, aunque antes trabajaban en una cantera (*Espartaco*, 1960) o en una mina (*Barrabas*, 1961), finalmente son convertidos en gladiadores.

Un tópico cinematográfico es el del esclavo fiel, cuyo ejemplo más elocuente sería el de Maciste en *Cabiria* (1914) de Giovanni Pastrone. El título de la película se tomó de la protagonista quién, raptada, por unos anacrónicos piratas fenicios, fue vendida en Cartago a los sacerdotes del dios Moloch con la intención de ser sacrificada. Salvada del sacrificio por el senador romano Axilla y su esclavo

Maciste, tras diversas peripecias, pasó a pertenecer a Sofonisba, hija de Asdrúbal. Años más tarde, rescatada, de nuevo, por Axilla y su musculoso esclavo, regresaría con sus libertadores a Roma en un final feliz. En *Cabiria* se diferencia el trato dado a los esclavos por romanos y cartagineses ya que Maciste, esclavizado por los cartagineses, fue encadenado a un molino durante 15 años y solo con la presencia de su antiguo amo encontraría la fuerza necesaria para romper sus cadenas²². Es decir, al recuperar a su anterior amo dejó de ser un esclavo encadenado para pasar a ser otro tipo de esclavo «más libre».

En clave humorística destaca el musical *Golfus de Roma* (1966) de Richard Lester, cuyo guión seguiría al de un famoso musical de Broadway²³ basado en varias obras de Plauto²⁴. Sin embargo, aunque sus personajes están inspirados en comedias de este dramaturgo, sus actitudes son diferentes²⁵. Los verdaderos protagonistas son los esclavos domésticos quienes solucionan los problemas de sus amos con el objetivo de obtener la libertad, mientras que en las obras de Plauto el esclavo suele ayudar a su amo a salir de diferentes enredos aunque sus actuaciones fuera en contra de sus propios intereses²⁶.

Desde 1913 numerosas películas tuvieron como eje central al esclavo tracio Espartaco, siendo la más famosa *Espartaco* (1960) de Stanley Kubrick²⁷ en la que destaca la revuelta, su muerte y la posible continuación de la lucha con la libertad de su hijo, quién en *El hijo de Espartaco* (1962) de Sergio Corbucci, vengaría a su padre matando a Craso y junto a un grupo de esclavos, viviría libre en una legendaria ciudad del sol. En *Espartaco* (1952) de Ricardo Freda, se quiso contribuir, junto con la novela Espartaco del garibaldino Rafael Giovagnoli, a la creación de mitos laicos del pasado que sirvieran de contrapunto a los cristianos creados a la sombra del Vaticano dentro de la lucha por el poder que en aquella época se libraba entre la Democracia Cristiana y el partido Comunista Italiano²⁸.

A nivel anecdótico, hay que recordar que en la *Cleopatra* (1934) de Cecil B. DeMille, el actor Davis Niven hizo de esclavo de la reina egipcia²⁹. En *Cleopatra* (1963) de Mankiewicz una esclava intenta envenenarla y, al final, sus dos esclavas más fieles mueren con ella. Mientras que el primer caso habría que encajarlo dentro de las intrigas por el poder en el propio Egipto que ya aparece en otras películas sobre Cleopatra³⁰, los otros personajes están tomados del *Antonio y Cleopatra* de Shakespeare quién creó e inmortalizó a las dos fieles esclavas de Cleopatra: Iras y Carmiana.

En *Satyricon* (1969) de Federico Fellini la presencia de los esclavos y las referencias a las manumisiones son muy frecuentes. Los patronos son los grandes ausentes del *Satiricón* de Petronio pero, en realidad, son los verdaderos protagonistas de la obra, ya que el objetivo del autor era el de recordar como el grosero comportamiento de los libertos no se asemejaba al refinado de sus antiguos amos. La presencia de esclavos y de libertos es frecuente³¹ ya que la clave principal consistía en entender no como los libertos querían ser vistos sino como,

realmente, eran vistos por sus patronos³². En su cena, Trimalción, recuerda su pasado servil y menciona como un mérito importante para alcanzar la libertad el hecho de haberse prestado durante su juventud a los juegos sexuales que le pedían sus patronos³³. Una estrecha relación con el relato de Petronio guarda la manumisión realizada por Eumolpo (*Satiricón*, 141, 2) que, al igual que en el texto, libera a sus esclavos tras su muerte con la condición de que no participaran en la cláusula antropofágica, fijada para sus herederos, de comerse su cuerpo³⁴. La manumisión más solemne es la de un patricio que deja a sus esclavos en libertad y, tras ello, se suicida. Esa escena no aparece en el *Satiricón* y con ella se pretende mostrar el declive de los patricios que se veían empujados a la muerte al no poder pagar sus deudas.

En suma, como hemos visto, las visiones de Petronio y la de Fellini no son iguales pero concuerdan en que se trata de dos puntos de vista sobre la sociedad romana realizada desde la ficción escrita o filmada en épocas históricas diferentes.

Un conocido caso de manumisión literaria y cinematográfica es la que aparece en *Quo Vadis* en la que la esclava de Petronio, Eunice, renuncia a la libertad y se suicida al igual que su amo.

Un tema diferente sería el de la incierta teoría de que los cristianos fueron contrarios a la esclavitud y que, incluso, contribuyeron al acercamiento de los paganos a esos ideales como se describe en muchas novelas históricas llevadas en diversas ocasiones a la pantalla.

Otra imaginaria tesis, pero muy difundida en la ficción literaria o cinematográfica, consiste en la afirmación de que los esclavos cristianos consiguieron convertir a sus amos. En *Fabiola* (1949) la protagonista se hace cristiana por influjo de una esclava suya, en *La túnica sagrada* (1953) el esclavo Demetrio convierte a su amo e incluso en *Demetrio y los gladiadores* (1954) consigue que el emperador Claudio prometa una anacrónica tolerancia hacia los cristianos³⁵.

Además, es necesario señalar que se ha creado el tópico de que la clase dirigente romana estaba corrompida y carecía de valores y como contrapunto había nacido otra ética personificada en la virtud de los cristianos³⁶. Un buen ejemplo podría ser *El signo de la cruz* (1932) de Cecil B. De Mille en la que frente a los vicios paganos se destacaba la moral de los cristianos³⁷. Como ejemplo de esa depravación basta señalar que al emperador Nerón le acompañaba, en muchas escenas, un agraciado esclavo semidesnudo, personaje que también aparecía en el drama de toga del mismo título escrito por Barret³⁸. Esas ideas sobre el carácter vicioso de la clase dirigente romana aparecen en numerosas películas basta recordar la censurada escena de las ostras y los caracoles del *Espartaco* de Kubrick³⁹.

Yendo mas lejos, Gonzales⁴⁰ ha demostrado como en muchas películas se observan una serie de elementos comunes que culminaría en la cristianización de los héroes (*Barrabás*, *Ben Hur*) quienes se acercan al cristianismo a través de mujeres

de su entorno⁴¹ y, además, conocen directamente a Cristo. Lo mismo ocurre con Demetrio y Marcelo que son testigos de su muerte y en el caso de Espartaco su propia muerte en la cruz en el film de Kubrick⁴² o la tortura en el de Freda, constituirían unos precedentes de las posteriores muertes o martirios de los cristianos.

La crueldad romana culmina con la muerte de sus héroes, convertidos al cristianismo como en *La túnica sagrada* en la que Marcelo y Diana son matados por orden de Calígula⁴³ o bien, con la liberación de su dependencia, su conversión e incluso con un final rosa con la unión de sus protagonistas como ocurre en *Demetrio y los gladiadores*, *Quo Vadis*, *Ben Hur* o *Fabiola*⁴⁴.

Una película mas reciente que alcanzó un gran éxito sería *Gladiator* de Ridley Scott de la que, aunque se han valorados diversos aspectos⁴⁵, en el fondo refleja una visión adulterada de la Roma de fines del siglo II d.c.⁴⁶. En el caso de la esclavitud se repite el tópico del esclavo gladiador y además, se introduce unos extraños comerciantes de esclavos vascos que esclavizan a Máximo en *Turgatum* (Trujillo) en una época en que toda *Hispania* formaba parte del Imperio romano y por consiguiente, no se podía esclavizar a sus habitantes y, además, es chocantes que los traficantes procedieran del País vasco⁴⁷.

Es curioso el contraste entre los dos *limes*, el norte agreste, gélido y con abundantes bosques, el otro cálido dentro de un clima subdesértico mientras que, en cambio, el centro del poder, Roma mantiene un equilibrio frente al salvajismo de sus fronteras⁴⁸. Además, los espectáculos de masas de esas zonas no se parecen en nada al de la capital y dentro de esos espectáculos el combate a muerte entre hombres se presenta como la principal diversión y dentro de ello, el esclavo bautizado como Hispano sería la principal atracción.

Es significativo que los dos esclavos protagonistas procedan de dos provincias diferentes, una situada en *Hispania* y la otra en África lo cual ha sido relacionado con el intento de compararlos con dos minorías norteamericanas marginadas: los chicanos y los afroamericanos⁴⁹.

Por último, no hay que olvidar el simbólico título de la música que suena en los momentos en que Máximo muere, *Now we are free*, ya que indica que la libertad comienza después de la muerte con lo que el mensaje mediático dirigido a los esclavos del pasado y a los marginados del presente es claro y transparente.

Finalmente, tanto en *Fabiola* (1949) como en *La caída del Imperio romano* (1963), aunque con argumentos diferentes a los propiamente históricos, se plantea la necesidad de acabar con la esclavitud. En el primer caso, en *Fabiola* (1949) de Blasetti, el padre de Fabiola dice a sus amigos que dado que el sistema esclavista empezaba a ser demasiado costoso se podría liberar a los esclavos y dado que estos, una vez liberados no sabrían qué hacer, volverían de nuevo a sus amos en busca de trabajo con lo que les sería mas rentable contratar a los que les interesara sin tener que mantenerlos. Sin embargo Fabio sería asesinado cuando se disponía a dar la libertad a sus esclavo⁵⁰. En el segundo caso, *La caída del Imperio romano*

(1963) de Anthony Mann, se defiende la idea de que, dado que la esclavitud no era ya rentable, era necesario liberar a los esclavos para que rindieran mas como asalariados y, además, también se podría repartir tierras entre los bárbaros para integrarlos en el Imperio y solucionar, de ese modo, el problema agrario⁵¹.

Es evidente que en muchas de esas películas el Imperio Romano es presentado como si se tratase de estados modernos como Italia o Estados Unidos y ambos sistemas, los antiguos y los actuales, aparecen como si fueran semejantes incluso en sus vicios y virtudes⁵².

Sacados de su contexto los esclavos son presentados como el equivalentes a los héroes deportivos que, en el cine, llegaban a conseguir tanto prestigio como los mismos emperadores. Un buen ejemplo de este enfoque, como hemos visto, sería *Gladiator*⁵³ en la que el protagonista adquiere un enorme éxito gracias a sus triunfos como gladiador, aunque ya en *Demetrio y los gladiadores* (1954) los pretorianos piden al emperador que le conceda la libertad por su valor y, además, que entre en la propia guardia pretoriana.

Con escenario central en la Hispania romana se pueden destacar dos películas: *Los cántabros* y *Oro para el César*. *Los cántabros* (1980) de Jacinto Molina trata sobre las guerras cántabras con dos protagonistas: Corocotta y Agripa. Una cántabra, Auca, transformada en esclava por los romanos, se convierte en amante de Agripa y espía de los cántabros. De ese modo consigue informar a los suyos de las maniobras romanas pero, descubierta es ejecutada⁵⁴.

Oro para el César (1963) de Andre De Toth comenta los diversos trabajos de obras públicas emprendidos en la antigua Galicia por el procónsul Máximo, en la época de Domiciano, con el objetivo de incrementar su prestigio en Roma para conseguir la corona imperial a la muerte del emperador. Con esa misma meta intenta apoderarse del oro extraído del río Sil y para facilitar su extracción mandó construir una presa. La codicia de Máximo le llevó a una guerra con los galayos y fue necesario destruir la presa para detener a los indígenas que perecieron ahogados junto al procónsul. El verdadero protagonista es un esclavo, Lácer, el real artífice de las diversas obras de ingeniería realizadas, quién al final se va a las Galias con la esclava favorita de su amo⁵⁵.

Por último, en diversas películas aparece un tipo de esclavo que nos aleja notoriamente de la Antigüedad. Como ejemplos se podría recordar el del musical *Escándalos romanos* (1933) de Busby Berkeley y la esclava Aida creada para la ópera de Verdi que fue llevada a la pantalla en varias ocasiones (1908, 1954). *Escándalos romanos* (1933) comienza en una ciudad moderna de Estados Unidos en la que el vigilante de un museo se duerme y en sueños se traslada a la Roma imperial convertido en esclavo⁵⁶.

En el estreno de la ópera *Aida* en El Cairo, el egiptólogo Mariette prestó una gran atención a los decorados y al vestuario⁵⁷ pero el libreto no tenía mucho que ver con la historia real del antiguo Egipto ya que la protagonista era una esclava

de la hija del faraón y su padre era un rey etíope que fue derrotado por la tropas dirigidas por un general a cuyo amor aspiraban la hija del faraón y su esclava Aida. Esas contradicciones del guión las resolvió Said⁵⁸ al apuntar que el libreto reflejaba las pugnas franco-inglesas por el control de Egipto y, de ese modo, se trataba de descalificar a Oriente para justificar que fuera dominado por Occidente para civilizarlo⁵⁹. Por último, hay que tener en cuenta que el público de la ópera era diferente al del cine popular en el que se había desarrollado el *peplum*⁶⁰ y, por tanto, la esclava Aida estaba muy lejos del papel que la Antigüedad clásica reservaba a los esclavos, el de animales parlantes.

Muchos de los guiones sobre la esclavitud contemporánea estaban basados en novelas como *La cabaña del tío Tom*, que aunque pretendía defender la abolición, de hecho, abrió las puertas a la concepción del negro como buen salvaje⁶¹ por lo que no es causal que fuera llevada en varias ocasiones a la pantalla.

La más famosa justificación de la esclavitud en el cine se puede contemplar en *El nacimiento de una nación* (1915) de Griffith en la que se narra la historia de una familia sudista en cuya plantación los esclavos vivían felices⁶² hasta que, tras el estallido de la guerra civil, nada sería ya igual con lo que se justificaba incluso la creación del *Ku Klux Klan*. A partir de aquí se crearon una serie de estereotipos de los negros⁶³ que se condensaron, años mas tarde, en la premiada y racista *Lo que el viento se llevó* (1931) dirigida inicialmente por George Cukor y concluida por Víctor Fleming.

Con el paso de los años los modelos irían cambiando, siendo un ejemplo *Mandingo* (1975) de Richard Fleischer que transcurre en 1840 en una plantación en la que los esclavos son maltratados por un amo que, además, prefería tener relaciones sexuales con sus esclavas en lugar de su propia mujer quién, por revancha, tendría un hijo con un esclavo.

Posteriormente, irían surgiendo otras visiones que intentaban explicar con mas profundidad los orígenes de la esclavitud moderna, las luchas de los esclavos o, incluso, los intentos de justificar ese sistema. *Gamga zumba* (1964) de Carlos Dieguez estaba centrada en una revuelta de esclavos en el Brasil del siglo VIII quienes crearon una comunidad independiente, formada por esclavos fugitivos, dirigida por Gamga Zumba.

Quilombo (1984), también de Carlos Dieguez, trata sobre el mismo tema, visto de otra forma⁶⁴. El *Quilombo* de Palmares, se presenta como una república de opereta. El objetivo no es el realismo, dada la ausencia de información sobre como vivían. Se hace una exaltación de la cultura tribal como algo diferente⁶⁵, es decir, se trata de exponer como se podía vivir de una forma diferente a la de los cánones implantados por la cultura occidental.

Queimada (1969) de Pontecorvo describe una revuelta de esclavos en una isla caribeña y el posterior aplastamiento de una nueva revuelta de los antiguos esclavos al no conseguir su igualdad con la naciente burguesía criolla⁶⁶.

Havanera 1820 (1993) de Antoni Verdagué⁶⁷ trata sobre un acuerdo comercial y matrimonial entre una familia catalana y otra indiana ubicada en Cuba. La primera se dedica al tráfico de esclavos y la segunda posee en la isla ingenios trabajados por esclavos. En la película se denuncia el tráfico de esclavos y la misma esclavitud, ya que la protagonista toma partido por los esclavos pero inicialmente lo hace por despecho al preferir su marido tener relaciones sexuales con una esclava⁶⁸.

°En otra línea se puede situar *Amistad* (1997) de Steven Spielberg que trata del proceso que se abrió sobre el destino de unos esclavos que capturados en África cuando eran conducidos hacia Cuba se amotinaron y desembarcaron en la costa norteamericana⁶⁹. El juicio se celebró en Estados Unidos y en la primera parte se asiste a la disputa entre esclavistas y sudistas, aunque el tema central lo constituía el comercio de esclavo y a quién correspondía la posesión de la mercancía del barco, es decir los esclavos. La solución se basaría en el Derecho Natural ya que al igual que en África la tribu del líder de los esclavos amotinados consultaba a sus antepasados cuando debían resolver un caso complicado, del mismo modo era conveniente consultar a los anteriores presidentes norteamericanos para dictar sentencia⁷⁰.

A nivel global ha sido el cine cubano el que ha realizado un tratamiento mas profundo sobre la esclavitud. Sergio Giral filmó el itinerario del esclavo hasta que alcanzaba la libertad por medio de la fuga. En *El otro Francisco* (1975)⁷¹ desmitifica una novela romántica antiesclavista⁷² y presenta la verdadera situación de los ingenios donde los esclavos eran una propiedad más de sus amos. *El otro Francisco* expone, pues, dos visiones de la esclavitud, el de la novela impregnada de una sensibilidad romántica, escrita alrededor 1830, y el de la película que da una visión actual del tema⁷³.

Rancheador (1976) es el nombre que en Cuba se daba a los cazadores de los esclavos fugitivos (cimarrones). Se destaca el enfrentamiento del patrón con los campesinos pobres (guajiros) a los que quiere arrebatarles sus tierras, pues teme que se alineen con los esclavos y se subleven. Con la ayuda del rancheador realiza un escarmiento, pero la muerte de uno de los campesinos precipita los acontecimientos y el propio rancheador es matado por los cimarrones.⁷⁴ Finalmente, *Maluala* (1979) se centra en la organización de los poblados de los esclavos fugitivos (palenques) y los diversos intentos de destruirlos⁷⁵.

Por último, *La Última cena* (1976) de Gutiérrez Alea es una violenta antiparábola sobre la relación amo-esclavo, al mismo tiempo que plantea una reflexión sobre la identidad afrocubana vista como producto de su propia historia⁷⁶. Se basaba en un hecho histórico ocurrido en el siglo XVIII en el que un conde esclavista invitó a doce de sus esclavos a una cena el Jueves Santo. En el transcurso de ese episodio central saldrían a la luz tanto la doble moral de los esclavistas como la misma complejidad y diversidad cultural de los propios esclavos.

En películas más recientes realizadas en diversos países se presentan otras temáticas. En *Sankofa* (1993) de Haile Gerima la protagonista es una modelo afroamericana, que realiza un pase en una cárcel de esclavos de Ghana y allí realiza un viaje al pasado y revive el pasado esclavista de ese pueblo y se convierte en una esclava que lucha contra sus opresores⁷⁷. En *Le passage du milen* (1999) se recuerda el comercio triangular de esclavos entre Europa, África y América⁷⁸ y *Addanggaman* (2000), transcurre en África en el siglo XVIII y trata de la esclavitud de los negros por los negros⁷⁹. *CSA: Confederate State of America* (2004) es un falso documental en el que se plantea qué hubiera pasado si hubiera ganado el sur y la esclavitud fuera legal.

Por último, *Manderley* (2005) es una reflexión sobre si el abolicionismo había conseguido que hubiera una verdadera igualdad entre negros y blancos⁸⁰. La protagonista, con el apoyo de los gánsters de su padre, acaba con un anacrónico sistema esclavista, aún vigente, en una plantación de Alabama pero los negros le exponen que preferían seguir siendo esclavos y le pidieron que se convirtiera en su ama.

En suma, en este recorrido se han visto las diferencias existentes entre lo que sabemos del pasado y lo que nos expone el cine y cómo esas diferencias no son causales sino que obedecen al intento de descafeinar el pasado para que no sea útil para el presente ya que, como se ha dicho⁸¹, una interpretación del pasado que quiera servir para comprender nuestro tiempo si no responde de inmediato a las necesidades de nuestro tiempo no sirve para nada.

Lo que se ve en el cine, en palabras de Rosentone es «una apariencia del pasado»⁸² debido a que la presencia de diversos objetos y decorados relacionados con ese pasado hacen creer al espectador de que realmente está viendo una reproducción del pasado pero hay que advertir que el cine no nos puede trasladar al pasado real sino a «los fantasmas del pasado»⁸³ y, por tanto, lo mejor es la simulación, es decir «en la pantalla la historia debe ser ficticia para ser veraz.»⁸³

NOTAS

- 1 A. Coukburn, «Esclavos del siglo XXI», *National Geographic*, septiembre 2003, pp.1-26.
- 2 M. I. Finley, *Esclavitud antigua e ideología moderna*, Barcelona: Crítica, 1982, pp. 85 y siguientes.
- 3 M. Moreno Fragnals, *La historia como arma y otros estudios sobre esclavos, ingenios y plantaciones*, Barcelona: Crítica, 1983, pp. 50-56.
- 4 A. Prieto, *El fin del Imperio romano*, Madrid: Síntesis, 1991, pp. 74 y siguientes.
- 5 A. Carandini, *Schiavi in Italia. Gli strumenti pensanti dei Romani fra tarda Repubblica e medio Impero*, Roma: La Nuova Italia Scientifica, 1988, p.302.

- 6 A. Rosenberg, *Democracia y lucha de clases de en la Antigüedad*, Barcelona: El viejo topo, 2006, p. 52.
- 7 A. Prieto, «El esclavismo en el cine», *Film Historia*, VII, 3 (1997), pp. 245-262.
- 8 A. Prieto, «El esclavismo en el cine...», pp. 250 y siguientes.
- 9 J. E. Monterde, *La imagen negada. Representaciones de la clase trabajadora en el cine*, Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana, 1997.
- 10 Sobre la racionalidad antigua y moderna cf. D. Plácido, *Introducción al mundo antiguo: problemas metodológicos*, Madrid: Síntesis, 1993, pp. 36 y siguientes; y A. Prieto, «Miedo, menosprecio y castigo a los esclavos en el cine de romanos: *Espartaco*», en XXIX Coloquio GIREA Rethymnon, 4-7 novembre 2004, p. 363.
- 11 D. Plácido, *Introducción...*, p. 53
- 12 M. I. Finley, *La Grecia Antigua. Economía y sociedad*, Barcelona: Crítica, 1984, pp. 127-147.
- 13 A. Prieto, *La antigüedad filmada*, Madrid: Ediciones Clásicas, 2004, p. 65; A. Loprieno, «El esclavo», en S. Donadoni y otros, *El hombre egipcio*, Madrid: Alianza editorial, 1991, pp. 213 y siguientes.
- 14 «*Sodome et Gomorre*», *Cine revelation*, 107 (31 octubre 1963), pp. 8 y 16.
- 15 R. de España, *El peplum. La antigüedad en el cine*, Barcelona: Glénat, 1997, pp. 90 y siguientes.
- 16 J. Solomon, *Peplum. El mundo antiguo en el cine*, Madrid: Alianza editorial, 2002, pp.136 y siguientes.
- 17 Y. Garlan, *Les esclaves en Grèce ancienne*, París, 1982, pp. 43-51; A. L. Hoces de la Guardia, *Dependencia social en Homero. Léxico de las relaciones de dependencia: Odisea*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, CD-ROM,1992.
- 18 A. Prieto, *La antigüedad...*, pp. 95-116
- 19 A. Prieto, «Troya sin Homero», *Studia Histórica, Historia Antigua*, 23 (2005), pp. 29 y siguientes.
- 20 D. Plácido, *La sociedad ateniense. La evolución social en Atenas durante la guerra del Peloponeso*, Barcelona: Crítica, 1997, pp. 89 y 253.
- 21 Sobre Barsine, cf. A. Guzmán, *Plutarco-Diodoro: Alejandro Magno*, Madrid: Akal, 1986, p. 60 n. 69.
- 22 M. Dall'Asta, *Un cinema musclé*, Crisnée: Editons Yellow Now, 1992, p. 45.
- 23 M. Malamud, «Blooklyn-on-the-Tiber: Roman Comedy on Broadway and in Film», en *Imperial Projections Ancient Rome in Modern Popular Culture*, eds. S. R. Joshel, M. Malamud y D. T. Macguire, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2001, pp. 191-208.
- 24 J. Solomon, *Peplum...*, p.301
- 25 M. S. Cyrino, *Big Screen Rome*, Oxford: Blackwells, 2005, pp. 159-275.
- 26 A. Romao, «Golfus de Roma (A funny thing happened on the way to the forum) un palimpsesto cinematográfico», *Cuadernos de filología clásica estudios latinos*, 9 (1995), p. 251.

- 27 Basada en la novela *Espartaco* de Howard Fast.
- 28 *Ibidem* pp. 367 y siguientes, y 386 y siguientes.
- 29 F. Alonso, *Cecil B. Demille*, Barcelona, 1991, p. 112.
- 30 En *Marcoantonio y Cleopatra* (1913) de Guazzoni una esclava enamorada de Antonio lo salva de ser asesinado por una conspiración de los sacerdotes de Isis y, a su vez Cleopatra, celosa, la arroja a los cocodrilos. Cf. A. Prieto, *La antigüedad...*, p. 139.
- 31 Cf. M. A. Cerverella, «Materiali per lo studio della dipendenza in Petronio», en A. Filipo, A. Guido, R. Cerverella, *Materiali per lo studio della dipendenza (Menandro, Strabone, Petronio)*, Lecce, 1987, pp. 189-251.
- 32 J. Andreau, «El libertos», en *El hombre romano*, ed. A. Giardina, Madrid, 1991, p. 224.
- 33 P. Baudry, «Fellini: Satyricon», *Cahier du Cinema*, 219 (1970), p. 57.
- 34 P. L. Cano, «Sobre Fellini-Satyricon», en *IXe Simposi de la secció catalana de la SEEC*, vol. II, Barcelona, 1991, p. 828.
- 35 Sobre los cristianos en el cine cf. P. L. Cano, «Sobre romanos y cristianos», en P. L. Cano y J. Lorente, *Espectacle, amor i martiris al cinema de romans*, Universidad de Tarragona, 1985, pp. 65-69; «La épica cristiana : una tradición cinematográfica», *Revista de Estudios latinos*, 4 (2004), pp. 199-220.
- 36 Este tema lo desarrollo en A. Prieto, «Esclaves et affranchis dans Fellini-Satyricon», en XXX^e colloque du GIREA. Besançon, 15-17 décembre 2005 (en prensa)
- 37 M. Wyke, *Projecting the past, Ancient Rome, Cinema and History*, Nueva York: Roulidge, 1997, pp. 131 y siguientes.
- 38 W. Barrett, «The Sign of the Cross», en *Playing out the empire. Ben-Hur and Other Toga Plays and Film, 1883-1908. A Critical Anthology*, ed. D. Mayer, Oxford: Clarendon Press, 2004, pp. 104-169.
- 39 A. Futrell, «Seing Red: Spartacus as Domestic Economist», en *Imperial Projections. Ancient Rome in Modern Popular Culture*, eds. S. R. Joshel, S. R. Malamud, D. T. Macguire, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2001, pp. 104 y siguientes.
- 40 A. Gonzales, La revelation chrétienne chez l'esclave du péplum en MACTOUX, M.M.-GENY, E. (eds.), *Mélanges Pierre Lévêque*, 5, 1990, pp. 306-316
- 41 *Idem* p. 308 en ambos casos las mujeres son esclavas
- 42 Fue idea del propio Kubrick para acercarlo a la propia muerte de Cristo, idea que no gustó al novelista Howard Fast. Cf. A. Prieto, El comercio de esclavos.... p.371, mientras que en otra versión más reciente que sigue más literalmente a la novela, *Espartaco* (2004) de R. Dornhelm, el esclavo tracio muere en la batalla final.
- 43 A. Prieto, «Algunas muertes de mujeres de la antigüedad clásica según el cine», en *Los hábitos del deseo*, eds. C. Riera, M. Torras, M. Clúa y Pitarrch, Valencia, 2005, p. 476.
- 44 Dado que de ambas existen numerosas versiones similares en el tema que trato no citaré cada una de ellas.
- 45 *Gladiator. Film and History*, ed. M. M. Winkler, Oxford: Blackwells Publicshing, 2004.
- 46 A. Prieto, *La antigüedad...*, pp. 187-195.
- 47 A. Prieto, El comercio ..., p. 270.
- 48 M. Clavel-Lévêque y L. Lévêque, «Histoire, cinéma, actualité: d'un Empire l'autre, lectures, rerlectures, contralectures de Gladiador de Ridley Scott», en *Liens de mémoire. Genres, repères, imaginaires*, ed. L. Lévêque, Paris ; L'Harmatta, 2006, p.31.
- 49 M. Clavel-Lévêque y L. Lévêque, «Histoire, cinéma, actualité...», p.40.
- 50 A. Prieto, *La antigüedad...*, pp. 181 y siguientes.
- 51 A. Prieto, *La antigüedad...*, p. 231.
- 52 M. Wyke, *Projecting the past...*, pp. 14-34.

- 53 M. S. Cyrino, «Gladiator and Contemporary American Society», en *Gladiator: Film and History...*, pp. 150-173.
- 54 A. Prieto, *La antigüedad...*, pp. 256 y siguientes.
- 55 R. de España, *El peplum...*, pp. 364 y siguientes.
- 56 J. Solomon, *Peplum...*, pp. 305 y siguientes.
- 57 N. Will, «L'Égypte à l'Opéra», en *Egyptomania. L'Égypte dans l'art occidental 1730-1930*, eds. J. M. Humbert, J. M. Pantazzi y Ch. Ziegler, París, 1994, p. 395.
- 58 E. W. Said, *Cultura e imperialismo*, Anagrama, 1996, pp. 190 y siguientes.
- 59 Sobre este proceso a nivel divulgativo cf. J. Goytisolo, *Crónicas sarracenas*, Madrid: Alfaguara, 1998, pp. 155-169 y con mas profundidad debe consultarse E. W. Amin, *Orientalismo. Identitat, negació i violència*, Vich: Eumo, 1991.
- 60 O. Lapeña, «La imagen del mundo antiguo en la ópera y en el cine: continuidad y divergencia», *Veleia*, 21 (2004), pp. 215.
- 61 D. Boogle, *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks. An Interpretive History of Blacks in American Films*, Oxford: Roundhouse, 1994.
- 62 H. Aptheker, *La revuelta de los esclavos negros norteamericanos*, Madrid: Siglo XXI, 1978, pp. 3 y siguientes.
- 63 R. Gubern, *Historia del cine*, Barcelona : Lumen, 1989, p. 142.
- 64 M. Maestri, «Palmares: una comuna negra del Brasil esclavista», *Razón y Revolución*, 2 (primavera 1996), reedición electrónica.
- 65 R. A. Rosentone, *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona: Ariel, 1997, pp. 136.
- 66 N. Zemon Davies, *Slave on screen. Film and Historical Vision*, Cambridge, Massachussets: Harvard University Press, 2000, pp. 41-63.
- 67 R. de España, *Las sombras del encuentro, España y América: cuatro siglos de Historia a través del cine*, Badajoz: Diputación de Badajoz, 2002, pp. 389 y siguientes.
- 68 A. Prieto, *El comercio de esclavos...*, pp. 264 y siguientes.
- 69 N. Zemon Davies, *Slave on screen...*, pp. 69-93.
- 70 A. Prieto, *El comercio de esclavos ...*, pp. 259 ss.
- 71 S. Rosell, «Revision de mitos en torno a Cecilia y Francisco: de la novela del siglo XIX al cine», *Hispania*, 83, nº 1 (Marzo, 2000), pp. 11-18.
- 72 M. Rivas, *Literatura y esclavitud en la novela cubana del siglo XIX*, Sevilla: Escuela de estudios hispanoamericano CSIC, 1990, pp. 105-170.
- 73 R. A. Rosentone, *El pasado en imágenes...*, p. 136.
- 74 R. de España, *Las sombras del encuentro...*, pp. 372-377.
- 75 R. de España, *Las sombras del encuentro...*, pp. 377-380.
- 76 N. Zemon Davies, *Slave on screen...*, pp. 63-69.
- 77 T. Halmiton-Gray, «Hailè Gerima, la memoria de la esclavitud», *Nosferatu*, 30 (2004), pp. 74-80.
- 78 O. Barlet, «Filmer l'esclavage et la révolte» en *Actualité de l'Esclavage, Besançon 27 septembre-26 octobre 2003*, eds. G. Bichet, M. Garrido-Hory y A. Gonzales, Besançon, 2005, pp. 156 y siguientes.
- 79 J. Servais Bakyono, «Filmer l'esclavage et la révolte», en *Actualité de l'Esclavage...*, pp. 158 y siguientes.
- 80 A. Prieto, «La esclavitud Norteamérica vista por Lars von Trier», en XXXI Coloquio GIREA: *Sumisión, resistencia e interiorización de la dependencia. Salamanca 23-24 y 25 de Noviembre de 2006*. (en prensa).
- 81 D. Plácido, *Introducción...*, p. 50.
- 82 R. A. Rosentone, *El pasado en imágenes...*, p. 52.
- 83 P. L. Cano, «Cinema de romans», en *L'Avenç*, 149 (1990), p. 46.
- 84 R. A. Rosentone, *El pasado en imágenes...*, p. 58.